


M. ÉMILE WAUTERS

SES ŒUVRES. — SON EXPOSITION

PAR

M. CAMILLE RENARD,

PROFESSEUR A L'ACADÉMIE DE LIÉGE.

(Extrait de la FÉDÉRATION ARTISTIQUE *d'Anvers.)*



ANVERS,

IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE MEES & C°, RUE DES APÔTRES, 14.

1880




A Monsieur Couclet 1/1907
Souvenir affectueux de l'auteur
C. Renard

180

M. ÉMILE WAUTERS

SES ŒUVRES. — SON EXPOSITION

PAR

M. CAMILLE RENARD,

PROFESSEUR A L'ACADÉMIE DE LIÉGE.

(*Extrait de la* FÉDÉRATION ARTISTIQUE *d'Anvers.*)



ANVERS,

IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE MEES & C°, RUE DES APÔTRES, 14.

1880

M. ÉMILE WAUTERS

SES ŒUVRES. — SON EXPOSITION.

Un matin du commencement d'Août, au moment où j'allais savourer le moka traditionnel de tout modeste bourgeois, je reçus, sous une fine et blanche enveloppe aux dimensions aristocratiques, l'invitation qui put flatter le plus gracieusement l'amour-propre d'un amateur.

M. Émile Wauters, un maître peintre, doublé d'un gentilhomme raffiné et d'un collectionneur érudit, me priait de me rendre chez lui pour visiter une exposition qu'il venait d'organiser dans son atelier.

Partisan décidé des exhibitions limitées à l'œuvre exclusif d'un peintre, je sentais cette fois ma curiosité singulièrement avivée par la mention qui me promettait de voir les travaux de l'artiste dans leur milieu d'éclosion, par l'attrait qu'allaient m'offrir les séductions de tout genre rassemblées pour passionner un travailleur de l'art et flatter ses goûts et ses penchants.

Je savais que l'amphytrion, qui m'engageait avec tant de courtoisie, n'était pas un chercheur banal, et que, s'il se prosternait aux genoux de la beauté, il ne dédaignait pas, suivant la formule de l'auteur de la physiologie du curieux, de lui demander parfois ses passeports.

Voir de bons et beaux tableaux, examiner minutieusement l'atelier mystérieux où le génie et l'imagination du maître allaient

se dévoiler dans leur intimité discrète et hospitalière, respirer, pendant quelque temps, cette atmosphère enivrante qui fait germer partout les manifestations du goût, de l'élégance et de la distinction, c'était une jouissance véritable qui conviait mes yeux à tout regarder, les peintures, les salons, l'escalier, les meubles, les tentures, les huissiers, les confrères et le public lui-même.

Je ne restai pas longtemps à répondre à l'engageante invitation de M. Wauters : je forçai même la consigne et renouvelai ma visite sans autorisation préalable. L'aménité des préposés à la garde de la galerie était mon excuse.

C'est au premier étage de l'hôtel occupé par M. Wauters, au rond point de la rue de la Loi, que sont exposées ses dernières œuvres. Il y a là un contingent d'une douzaine de portraits, qui, à eux seuls, seraient l'objet d'une longue étude ; on y trouve les réductions ou les *modèles* (c'est l'expression adoptée par l'auteur lui-même) des quatre tableaux historiques qui eurent tant de retentissement : " La folie de Hugues Van der Goes, Marie de Bourgogne implorant des échevins de Gand la grâce de ses ministres, Jean IV et les métiers de Bruxelles, et Marie de Bourgogne jurant de respecter les priviléges communaux de Bruxelles. „

Autour de ces pages importantes sont disposées des études finies et travaillées avec un soin extrême pour aider l'exécution des compositions que nous venons de citer, puis quelques souvenirs d'Italie mûrement étudiés et victorieusement enlevés.

En tout une cinquantaine de morceaux de choix.

Il est certainement regrettable pour l'amateur qui cherche à étudier dans tout son épanouissement le talent du maître, de ne pas trouver là les originaux des Musées de Bruxelles et de Liége, ni ceux qui décorent aujourd'hui l'escalier des lions de l'Hôtel-de-Ville de la capitale. Leur transport et leur installation n'étaient pas possibles à cause des fortes dimensions de ces toiles.

Néanmoins, nous avons cru faire chose utile, pour l'étude que nous livrons à nos lecteurs, de revoir ces œuvres et de les soumettre à un nouvel examen.

Et avant d'en parler, qu'il nous soit permis de relever, au nom des peintres d'histoire, un grief formulé contre eux depuis longtemps déjà par quelques critiques plns amoureux de la chicane que

de la vraie discussion. M. Wauters lui-même fut plus d'une fois malmené par eux. Selon ces rigoristes à tous crins, il est oiseux et illogique de recourir encore au passé pour faire de la peinture d'histoire. Ils donnent plus d'une raison à l'appui de leur thèse.

D'abord l'artiste ne peut fidèlement reproduire en peinture que la société au milieu de laquelle il vit. Il ne peut sérieusement se dire ému qu'au contact des gens, des mœurs, des coutumes qui lui sont contemporains.

Aussi, ajoutent-ils, les acteurs que les peintres nous mettent en scène dans leurs rengaînes historico-dramatiques, ne sont-ils que des mannequins affublés à la mode du temps,sans originalité nationale, sans accent historique, sans vie apparente, posés pour le seul plaisir de faire groupe, ou groupés pour le seul avantage de poser.

En second lieu, les artistes contemporains formés par la société contemporaine, ne peuvent penser ni concevoir les choses comme on les eût pensées ou conçues jadis.

Enfin les drames du passé doivent perdre de leur signification ou de leur intérêt, à être interprétés par des penseurs,qui, échappés aux émotions des époques qu'ils veulent peindre, n'ont plus l'ardeur ou la foi nécessaires pour en faire jaillir l'impression morale et sincèrement expressive.

Tels sont, en substance, les obstacles qui entravent la voie choisie par ces téméraires de l'art, alors que leurs courageux efforts, concentrés dans le monde qui les entoure, pourraient si heureusement prouver leur vaillance.

J'avoue, qu'en effet, beaucoup de nos tableaux modernes, pompeusement qualifiés de l'épithète *historiques*, justifient ces critiques. Je conviens que les œuvres vraiment fortes et belles ne pullulent pas dans nos salons, et que sont rares les peintres qui arrivent, de nos jours, à concevoir et à bien traiter les grandes pages de notre histoire.

Toutefois, avant d'agréer les conclusions radicales et de relever l'exagération notoire dont elles sont empreintes, j'ai besoin de rappeler cette suprême vérité : que lorsque le public se lasse de prendre goût aux œuvres de la peinture, la faute en est toujours aux peintres ; que ce public, qualifié d'indifférent, ne devient réellement tel, que parceque le tableau n'exprime rien de ce qui touche,

émeut ou empoigne, et que ce dernier, pour être attachant, doit commencer par là, et de plus être le reflet d'un enthousiasme que son auteur fait partager.

Cet enthousiasme peut-il être le résultat d'une inspiration éclose au souvenir d'un passé disparu ? L'étude de ce passé historique peut-elle émouvoir l'esprit avec assez d'intensité que pour lui permettre d'engendrer une conception vibrante et communicative ?

Telles sont les questions auxquelles nous allons tâcher de répondre. On entend, par peinture historique, celle qui adopte pour sujet la représentation d'un fait historique, politique ou religieux, détaché de la succession chronologique des événements, et dans l'exposé duquel l'artiste utilisant les grands caractères de l'humanité représentés par des personnages dont le souvenir a survécu, cherche à faire apparaître une profonde impression morale.

Du moment qu'il apprécie nettement la portée philosophique des événements, qu'il en commente les conséquences esthétiques avec logique, qu'il réussit à exprimer victorieusement, par les formes qu'il fait revivre et les caractères qu'il ressuscite sur la toile, l'expression dramatique complète du fait, de l'époque, du milieu et du héros, il a vaincu la plus sérieuse des difficultés du premier labeur qui s'impose à lui : la composition du tableau.

Laissons de côté, pour le moment, tout ce qui tient à l'exécution technique. Ne parlons que de l'interprétation du sujet.

Il est évident pour tous ceux qui ont étudié sincèrement l'histoire, que malgré le travail des civilisations qui se sont succédé depuis tant de siècles, que malgré l'apparition des divers systèmes religieux, se substituant les uns aux autres, et transformant, jusque dans ses racines les plus profondes, l'esprit de races et de nationalités entières, il est évident, disons-nous, que l'homme, notre contemporain, n'est guère sensiblement perfectionné, si on le compare à ce qu'il a pu être aux âges antérieurs.

Loin de moi la pensée de nier les progrès si péniblement conquis dans les systèmes d'organisations sociales. Il y a eu certes des conquêtes glorieuses qui ont amené la société moderne à épurer les codes anciens et à en perfectionner peu à peu les rouages.

Mais en quoi l'homme, cet éternel acteur de l'histoire, a-t-il été modifié ? Est-il devenu tant meilleur ?...

Ses passions se sont-elles apaisées ou ralenties ?

Sous l'influence envahissante du cosmopolitisme moderne, l'être humain a-t-il renoncé à ses sentiments personnels, à ses énergies ou à ses désespoirs ? Non sans doute.

Ce qui s'est modifié est moins ce qui se passe en lui, que ce qui se passe autour de lui.

Les compétitions existent toujours, sans avoir peut-être les mêmes aspirations pour mobiles. Les antagonismes se rencontrent à chaque instant en religion comme en politique. Les raisons qui excitent les passions humaines changent de milieu, c'est vrai; mais elles restent de même nature à quelqu'époque qu'elles appartiennent. L'amour et la revendication de la liberté, entraînant les populations féodales contre leurs suzerains, soulèvent de nos jours encore les nations libres, pour la conquête de libertés nouvelles et plus fécondes.

Cette poursuite des droits au bonheur qui anime l'homme se modifie, non dans l'acte en lui-même, mais dans la nature des droits revendiqués.

Et depuis que l'humanité travaille, a t-elle supprimé la guerre ? Hélas, le fusil à aiguille a détrôné le javelot ; c'est là un progrès étrange !

A-t-elle supprimé l'amour ? Les Pénélopes de l'antiquité ont pour descendantes des femmes régénérées par la charité, la fécondité, la maternité, heureuses de vivre sans traîner après elles la foule de prétendants qui fesait gémir Ulysse.

Quant aux Aspasies et aux Phrynés, la société moderne n'en fit jamais plus de cas, en les honorant sous les dehors peu séduisants de Coralies ou de Nanas.

A-t-elle supprimé l'ambition ? Que de grandes figures contemporaines à ajouter à la liste des Néron et des Caligula, et qui trouveront un jour, comme leurs prédécesseurs, le châtiment terrible de leur fautes et de leur tyrannie monstrueuse et entêtée.

A-t-elle supprimé le mensonge ? Jamais le charlatanisme et la fanfaronade ne s'infiltrèrent dans les réseaux sociaux avec plus d'insistance et plus d'audace ; ils parcourent l'Univers, rapides comme l'éclair, et tombent des bouches les plus sacrées jusque dans les oreilles les plus humbles.

En résumé donc, l'homme, héros isolé de l'histoire, reste à peu près le même, quelle que soit l'époque à laquelle il appartienne. Seule, la collectivité des hommes s'améliore dans les rapports qui règlent la marche de son développement et accentuent les étapes successives du progrès général ; mais ce progrès est lent, très-lent, trop lent, hélas !

Or, en interprétant l'histoire du passé, l'artiste consciencieux sait que c'est à l'homme, à ses passions, à ses luttes victorieuses ou désespérées qu'il doit demander le thème réel de son inspiration. Il sent que l'intérêt du drame repose tout entier dans l'intervention directe ou indirecte de l'âme humaine ; plus celle-ci excitera profondément dans le public la pitié, la colère, la haine ou l'amour, plus saisissante sera l'interprétation picturale, et plus habile aura été la faculté d'invention et de création de son auteur.

Certes, un peintre d'histoire doit répondre à bien des conditions inhérentes à la donnée du sujet.

Le héros choisi appartient à une époque déterminée de l'histoire. Les mœurs, les coutumes, les costumes mêmes, formant la mise en scène du milieu local où va se mouvoir l'évocation historique, doivent nécessairement faire l'objet d'une respectueuse attention, d'une intelligente reconstitution. Le peintre doit caractériser, comme l'acteur, toutes les péripéties qui concourent à l'action, tenir compte des notions de lieu, d'heure, de saison, de latitude, pour rester dans la vérité des faits temporels ; se préoccuper du ou des tempéraments qui participent aux événements, distribuer à chacun les attitudes ou les gestes qui doivent convenir à leur nature psychologique pour manifester extérieurement les passions qui les dominent.

C'est précisément dans l'application et le zèle qu'il apporte aux recherches et aux études poursuivies pour se transporter mentalement au milieu d'un monde qui n'est plus, en face de personnalités que leur éloignement dans le passé ne laisse transparaître que dans leurs grandes lignes physionomiques, c'est dans l'ardeur qui le pousse à retirer de la poussière du grand livre des siècles tant de beaux et utiles feuillets, présentés avec cette sincérité de traduction qui est une des conquêtes de notre époque scientifique, c'est dans la combinaison de tous les efforts de l'intelligence nourrie par le souvenir et la méditation, que gît la vraie puissance personnelle du peintre.

Et à ceux qui douteraient de l'opportunité de s'enthousiasmer au contact des récits ou leçons historiques, nous répondrons que les seules vastes perspectives se trouvent là, parce qu'elles dominent notre temps et notre jugement, et que les grandes vérités historiques sont de tous les temps. Nous ajouterons encore que l'artiste ne doit point se laisser séduire par les formules ni les principes d'autrui, mais conserver la puissance d'originalité qui lui est propre; que c'est être maladroit et ignorant que d'appliquer à notre époque le moule de types glorieusement édifiés par nos prédécesseurs, que c'est être injuste de rendre ces derniers responsables des erreurs qui sont imputables au manque de culture de notre esprit qu'enfin les maîtres de l'art nous ont enseigné à faire COMME ils fesaient et non à faire CE qu'ils ont fait, et qu'il faut nous en prendre à nous-mêmes si nous continuons à chanter " les refrains de nos pères. „

Maintenant revenons aux tableaux de M. Wauters.

Le premier tableau d'histoire qui signala M. Wauters à l'attention publique date de 1870. Il appartient aujourd'hui au Musée de Liége.

Le sujet est un épisode de la vie de Marie de Bourgogne, l'héritière du trop chevaleresque Charles le Téméraire.

Appelée à dix-neuf ans à receuillir le triste héritage de son père, qui se composait d'une armée en déroute, d'un trésor vide, d'une noblesse décimée et ruinée, d'un peuple plein de colère et de défiance contre ses gouvernants, soumis eux-mêmes aux convoitises envahissantes de Louis XI, Marie de Bourgogne prenait le Gouvernement dans de déplorables conditions. Elle avait d'ailleurs pour conseillers, deux ministres détestés de son père, Hugonet, le chancelier de Flandre, et Humbercourt, le bourreau des Liégeois.

Déjà les Gantois avait protesté contre la prise d'Arras qui fesait partie du patrimoine des comtes de Flandre et que Louis XI avait fait occuper, sous le fallacieux prétexte de " conserver *ses terres* à Mademoiselle de Bourgogne. „

Bien que ce ne fut que par la ruse que le roi de France obtint des ministres l'entrée de la cité d'Arras, la nouvelle de cette trahison prétendue avait exaspéré les Gantois.

Pour les apaiser, les deux ministres leur rendirent leurs priviléges ; mais le premier usage qu'en fit le peuple, fut d'enfermer les magistrats auxquels il reprochait un excès de complaisance pour le

Téméraire, puis de convoquer les Etats de Flandre, de Brabant, d'Artois, de Namur et de Hainaut pour décider de leur sort.

Au cours de ce procès,la production d'une lettre de Mademoiselle de Bourgogne à Louis XI, l'engageant à ne traiter qu'avec Hugonet et Humbercourt, dévoila la conduite de ces derniers et entraîna leur condamnation.

La sentence de mort fut prononcée. C'est alors que Marie de Bourgogne, couverte de ses vêtements de deuil, n'ayant qu'une suivante avec elle, vint à pied à l'Hôtel-de-Ville et se présenta devant les échevins de Gand pour implorer la grâce de ses ministres. Ce fut en vain qu'elle chercha à les toucher par ses larmes et ses supplications ; ce fut en vain qu'elle descendit sur le marché du Vendredi pour attendrir cette foule impatiente et inexorable à réclamer l'heure de la justice. Elle fut repoussée durement sous l'évocation du serment qu'elle avait elle-même prêté " de faire justice sur les riches aussi bien que sur les pauvres. „

L'ordonnance du tableau est en longueur. A droite, autour d'une table, devenue, pour la circonstance, un sanglant tribunal, se tiennent les farouches représentants de l'édilité gantoise. Sous leurs physionomies mâles, d'une vulgarité cherchée pour témoigner des origines populaires de la puissance communale, l'œil découvre avec intérêt des âmes tendres, accessibles au pardon ; notes touchantes au milieu de ce lugubre concert de condamnations sans retour. A gauche, Marie de Bourgogne est debout, le corps vu de profil et légèrement incliné vers les juges, les mains jointes à hauteur de la tête. Pâle, la bouche entr'ouverte, l'œil suppliant à travers ses larmes, elle contient encore son exaltation douloureuse,et vibre, au milieu de ce silence menaçant, de toute l'intensité de la souffrance morale qui comprime son cœur. Le sentiment général de cette figure est habilement mesuré ; il n'a ni excès ni violence, il n'atteint pas au paroxisme de la douleur, et laisse à l'esprit de l'observateur le soin de poursuivre mentalement les effets ou les émotions produites par le désespoir.

Ne pas tout dire en peintnre, est le plus sûr moyen de forcer l'attention et l'intérêt. Jamais cette vérité ne s'est mieux qu'ici vérifiée. Derrière Marie de Bourgogne, dans l'attitude d'une douleur plus résignée mais non moins profonde, car elle a pour excuse le

chagrin qui domine sa maîtresse, une suivante assiste, immobile, au verdict qui va rejeter la grâce des condamnés à mort.

Le jour, un peu diffus qui éclaire l'intérieur de la salle de l'Hôtel-de-Ville où la scène se passe, met en pleine lumière les visages de Marie de Bourgogne et de sa suivante, tandis qu'il éclaire de dos ou de côté les personnages groupés avec les échevins. On ne peut trop louer l'artiste de l'habileté ingénieuse qui préside à l'arrangement des personnages. Toujours préoccupé de contenir, dans une silhouette pittoresque et imprévue, les masses lumineuses de la composition, il manie la balance des oppositions avec une science remarquable qui s'affirme plus amplement encore dans la *Folie de Van der Goes*. Mais ces oppositions ne sont pas ici le signe d'un relief énergique un peu dur, où la masse des demi-teintes semblerait négligée. Au contraire, le clair-obscur du tableau dont nous nous occupons, nous paraît plus conciliant dans ses partis, plus harmonieux dans ses effets qu'il ne se présente de ce Van der Goes, qui, de fait, est plus brillant et plus coloré. L'ordonnance des deux toiles en est aussi la cause, car, si dans la première, les acteurs se projettent en profil sur les gris neutres des lambris austères du domaine communal, la disposition, qui les présente de face au spectateur dans la seconde, concourt à développer sur leurs physionomies, un éclat d'autant plus intense, qu'elles se détachent lumineuses sur le fond presque noir d'un cloître mystérieux.

Malgré leur diversité, les sentiments qui animent les personnages auxquels Marie de Bourgogne s'adresse, partent tous d'une même cause, d'un même motif. La trahison est flagrante, elle demande une vengeance, un châtiment. Les exigences s'imposent avec autorité, et chacun, avec l'accent générique de son tempérament, avec le geste vrai de son individualité, réclame la punition des traîtres.

Le thème de l'expression rendue par le geste et l'attitude, a ses racines dans le cœur humain, et l'artiste ne craint pas de fouiller dans les profondeurs de l'âme pour y découvrir les pantomimes exactes et raconter les drames de la haine et de l'animosité en proie aux luttes de la commisération et de la pitié. Ce sont ces interprétations épisodiques qui se groupent autour du sentiment final et en affinent la pénétrante acuité.

Le choix des types, l'arrangement des costumes, où se dévoile cette science de la draperie qui n'est accessible qu'aux organisations

artistiques familiarisées avec les beautés de l'art antique, le respect, l'homogénéité des éléments de chaque figure, l'unité de toutes les forces vives concourant à la manifestation d'émotions analogues, tous ces résultats compulsés, choisis, étudiés sur nature, transcrits avec préméditation, ne sont-ils pas, nous le demandons, l'éclatant témoignage d'un labeur sévère, secondé par une érudition patiente et opiniâtre ? M. Wauters n'a pas permis le doute, n'a pas toléré l'incertitude. Nous sommes bien en pays flamand, vis-à-vis de citoyens flamands, en face de dignitaires bourgeois gouvernant au nom du peuple et réclamant, pour le respect de la liberté nationale, l'exécution d'un arrêt inébranlable, quelque sanguinaire qu'il soit.

Ce pouvoir communal, cruel par orgueil et aussi par nécessité, ne se départira pas de son calme imposant, devant la folle terreur de l'insistance désespérée de cette jeune fille, devenue subitement souveraine. C'est un duel à mort entre l'autorité personnelle et le bon sens national, dont l'issue marquera en traits de sang les progrès envahissants de la puissance populaire.

En 1872 apparaissait la folie de Hugues Van der Goes. A une traduction vivante commentant une situation politique et philosophique de notre histoire, succédait un drame intime, légendaire, mettant en scène l'humanité aux prises avec la plus grande des douleurs physiques. Hugues Van der Goes devint fou à la suite d'un amour malheureux, s'il faut en croire les recherches historiques qui ont récemment jeté quelque lumière sur la biographie de ce peintre de l'école primitive de Bruges. N'ayant pu épouser celle qu'il aimait, il en contracta un si violent chagrin qu'il abandonna un jour ses travaux, ses amis, et alla s'ensevelir dans la forêt de Soignes, à l'abbaye de Rouge Cloître, où son frère Nicolas avait déjà prononcé ses vœux.

Cinq ou six ans après que Hugues eut fait sa profession, les deux frères partirent pour Cologne, et à leur retour, le peintre fut tout d'un coup, pendant la nuit, frappé d'aliénation mentale. On fut contraint d'employer la force pour l'empêcher de se détruire. Le prieur Thomas, abbé de Rouge-Cloître, appelé en toute hâte « examina l'artiste, et le croyant sous l'influence d'un malin esprit, » comme autrefois Saül, il pensa devoir employer le remède dont » on fit usage pour le prince hébreu : on joua de la musique devant » l'insensé, on tâcha de le distraire par des spectacles et de

„ ramener la paix, la lumière dans son intelligence troublée. „

Enveloppé dans une vaste robe grise, le malheureux fou est assis en face du spectateur, à peu près vers le centre du tableau. Les yeux sont hagards ; un regard fixe effrayant découvre démesurément l'orbite de l'œil, tandis que la bouche, à demi souriante, se contracte péniblement sous les étreintes de l'accès frénétique. Les mains crispées, ramenées toutes deux par un mouvement convulsif snr un des genoux du patient, expriment éloquemment l'invasion progressive de l'hallucination et ce secret instinct qui le pousse, par un retrait concentrique, à échapper aux fureurs du délire. A ses côtés, vers la gauche, se dessine la sombre et vigoureuse figure du prieur Thomas. Abrité sous la cagoule monacale, il suit d'un œil attentif l'impression produite sur cette intelligence obscurcie par les mélodieux accords de quelques enfants de chœur accompagnés par deux musiciens. Un moine, debout derrière le fauteuil, dirige le faible orchestre placé à droite du tableau et tempère de la main le pieux concert.

L'ordonnance de la composition est peut-être plus habilement entendue ici que dans la toile précédente, en ce sens que l'arrangement des personnages offre plus de pittoresque et d'imprévu. Le groupe des enfants de chœur et des musiciens, par exemple, est une conception entièrement réussie, par le sentiment et l'émotion attachante qui y règnent. Sans parler de la figure capitale du tableau, qui reste une des plus belles créations de l'art moderne, il faut citer la belle tête du moine qui marque la mesure et observe obliquement l'attitude du malade. Cette physionomie si bien choisie pour porter la responsabilité du rôle que l'artiste lui a confié, vit avec une réalité saisissante. Elle est peinte comme savaient le faire nos meilleurs maîtres parmi les plus célèbres, et je serais fort étonné qu'on en trouvât l'équivalent parmi les œuvres contemporaines. Peut-être, auprès du peintre allemand Menzel, rencontrerait-on cette même consciencieuse interprétation du visage humain, qui pénètre l'épiderme, sonde les muscles et en utilise les mystérieux ressorts pour leur faire exprimer tous les états de l'âme; encore ne faudrait-il offrir la comparaison qu'au point de vue du dessin, la couleur étant, par excellence, une des prérogatives dont l'école flamande revendiquera longtemps encore la pratique incontestée. Bien que nous ayons précédemment constaté que

le modelé général fut un peu plus heurté dans le Van der Goes que dans la Marie de Bourgogne, il ne faudrait pas en conclure que ce soit là l'objet d'une lacune ou d'une erreur. C'est à dessein que l'artiste a voulu cette énergie d'opposition d'ombre et de lumière. Il a ainsi buriné plus profondément dans la pâte, ces individualités légendaires; elles sont devenues plus humaines, parceque leurs caractères se fesaient mieux comprendre. Descendues des régions historiques où elles dormaient depuis si longtemps,elles n'ont rien eu à nous apprendre de leur époque ni de leur pays.Elles ne nous ont parlé que d'elles-mêmes, de leurs douleurs et de leurs espérances,et elles l'ont fait avec la sincérité et le sans-façon de nos contemporains. C'est ce qui a donné à l'œuvre la popularité extrême dont elle jouit, c'est ce qui la lui conservera toujours.

L'exécution technique de M. Wauters décèle un pinceau facile, alerte, d'une ampleur majestueuse rarement égalée de nos jours. La touche est large, traînée avec esprit, écrasée avec passion. Elle ne s'effraie ni des empâtements ni des raclures.

Il est vraiment utile de rappeler ici l'impression générale que souleva la seconde des œuvres que nous venons d'examiner. Ce fut un vrai triomphe pour l'artiste et pour l'école. Aussi le Van der Goes fut-il acquis et placé au musée moderne de la capitale. Les succès éclatants de M. Wauters engagèrent le gouvernement et l'administration communale de Bruxelles à confier au peintre la confection de deux toiles de dimensions considérables, destinées à orner l'escalier des lions de l'Hôtel-de-Ville. La mission était grande et belle, honorable pour l'artiste non moins que pour les édiles du pays qui prouvaient ainsi la sollicitude dont ils savaient entourer l'école nationale. Elle devait flatter les dispositions naturelles de M. Wauters puisqu'elle lui ouvrait toutes grandes les fenêtres au travers desquelles son regard interrogateur allait pouvoir sonder les horizons historiques et démêler quelque point nouveau et intéressant du passé.

Dans un pays comme la nôtre, fier de la liberté qu'il a conquise et qu'il pratique avec sagesse, le peuple aime à se souvenir des titres glorieux de ses ancêtres et des sacrifices qu'ils surent s'imposer pour conserver et revendiquer leurs priviléges et leurs droits menacés

A l'entrée du monument qui personnifie la puissance communale,

il était logique de rappeler la solennelle fierté avec laquelle l'autorité populaire recevait, de ses souverains, le serment d'obéissance aux lois, à la Constitution nationales. Il était juste d'exposer aussi le profond attachement de nos aïeux à ces mêmes lois que leur sagesse avait édictées, et que leur sang et leur courage avait tant de fois sauvées du péril.

Les deux épisodes historiques dont fit choix M. Wauters, étaient la mise en action de cette donnée politique et morale.

Les deux thèses émanent d'un même respect de fidélité à la foi jurée, tombé d'une part, comme un hommage de la bouche d'une souveraine appelée à occuper ce trône, brutalement rappelé de l'autre, par un peuple impatient qui menace et se venge.

Marie de Bourgogne jure de respecter les priviléges communaux de Bruxelles.

Le peuple et les métiers de Bruxelles exigent de Jean IV le bannissement de conseillers étrangers, le renvoi de troupes mercenaires, réclament et obtiennent de nouvelles franchises communales.

La fille de Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne, monta, comme nous l'avons dit, sur le trône à 19 ans. Ce fut dans une des salles de l'hôtel-de-ville de Bruxelles, dite la salle du Christ, au haut de laquelle on avait construit un dais orné des armes de sa maison, qu'elle prêta serment de respecter les droits et priviléges de la commune, devant l'illustre assemblée des premiers magistrats de la cité et des autorités ecclésiastiques sous la haute juridiction de leur évêque. La jeune princesse, en costume d'apparat, fait face au public ; elle est entourée des grandes dames de sa suite, au milieu desquelles sa gouvernante, la veuve de Philippe de Clèves, a réclamé sa place. Au pied des marches du trône, l'évêque, accompagné des membres du clergé, présente le livre sacré à la future mère de Charles-Quint, tandis qu'au premier plan se tiennent les magistrats communaux,et parmi eux le bourgmestre de la ville, serrant un parchemin dans la main. La scène est simplement ordonnancée ; malgré son développement favorable en profondeur, il n'y a pas de confusion dans les groupes ni dans leur action ; les lignes générales sont amples et austères ; elles développent bien la puissance décorative qui doit rappeler la majesté des personnages historiques et la grandeur de l'acte auquel ils assistent. Nous avons déjà dit les consciencieuses recherches qui fournirent à M. Wauters

le secret de cette vérité profonde et attachante qui retient l'observateur devant les deux toiles dont nous avons parlé. Nous n'aurions pas à y revenir, mais pour rester sincère, nous devons signaler ici encore l'étendue des efforts accomplis, l'opiniâtreté et la sincérité des études exécutées en face de la nature morte ou vivante. Il suffit d'observer attentivement les esquisses partielles qui ont servi au tableau, pour juger des préoccupations qui ont dirigé le peintre dans le choix des modèles, de leurs tempéraments, de leurs physionomies, de leurs caractères. Il faut voir avec quelle conscience la face humaine est interrogée, avec quelle sagesse elle est analysée, avec quel respect de l'individualité qu'elle est appelée à spécialiser, elle est transportée sur les épaules de l'acteur du drame

La couleur générale du tableau est chaude et d'un jaune doré. La *tache,* cette condition que M. Garnier, l'architecte de l'Opéra de Paris, considère comme le *salut* de la grande peinture décorative, la tache paraît avoir préoccupé très-légitimement M. Wauters. Sans doute, il a compris l'importance de parties nettement colorées dans un ensemble architectural, un peu froid par la monotonie de ses matériaux.

Il a prévu le parti qu'il y avait à tirer des oppositions du ton de la décoration avec celui des surfaces environnantes, et s'est attaché à chercher la résultante lumineuse de l'ensemble. Or, pour obtenir une harmonie qui aide à la beauté du tableau, la résultante lumineuse, la *tache* en un mot, doit être harmonieuse et décorative.

D'un jaune doré, légèrement empourprée dans le panneau qui nous occupe, nous la verrons se transformer et devenir d'un gris violacé très-fin, dans le panneau qui lui fait pendant ; et cela pour obéir encore au même principe du triomphe de la couleur décorative.

Il n'y a que les artistes, vraiment experts, qui savent puiser, dans les mystérieuses ressources de la palette, les séductions poétiques de la lumière. Ceux-là sont de vrais et grands décorateurs qui savent charmer l'esprit, remuer le cœur et réjouir les yeux avec une seule et même œuvre !

Le tableau *Jean IV et les métiers de Bruxelles* vit le jour la même année que la Marie de Bourgogne dont nous venons de parler. Nous en avons fait en partie comprendre la portée du sujet. Le duc Jean, de pauvre mémoire, était un prince plein d'inertie et d'irrésolution. Après avoir vendu à Jean sans Pitié la possession

de la Hollande, et avoir voulu détacher du Brabant le marquisat d'Anvers pour en donner le Gouvernement au même homme farouche et dédaigneux, il se vit supplanté par Philippe de Bourgogne auquel les Brabançons décernèrent la régence. Peu disposé cependant à résilier le pouvoir souverain, il reparut à la tête d'un corps de troupes qu'il avait levé en Allemagne et rentra à Bruxelles, croyant y dominer en maître. Quelques jours après, un soulèvement populaire lui prouva qu'il n'aurait pas raison des Brabançons. Aussi se rendit-il sur la Grande Place, en face de l'Hôtel-de-Ville, pour essayer de calmer la foule qui réclamait énergiquement le bannissement des conseillers étrangers, le renvoi des troupes mercenaires et l'octroi de nouvelles franchises communales.

C'est ce dernier épisode du récit qui a donné lieu à la composition nouvelle.

Le duc Jean, à cheval, a pénétré au milieu des groupes de bourgeois assemblés. Il écoute avec un calme apparent où plane l'inquiétude la plus vive, les récriminations de cette foule menaçante. Les attitudes violentes de quelques chefs de métiers, leurs gestes provoquants, sont loin de rassurer le duc qui cherche à rester impassible et à cacher, sous sa pâleur, la secrète haine qu'il éprouve pour la bourgeoisie dont il se sent le prisonnier. Le plein air répand sur cette scène des clartés blafardes d'une grande richesse de tons malgré l'unité de l'effet. Le fond du tableau reproduit une portion de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, heureux rappel dans une œuvre qui a pris place dans le monument communal. Dans cette page, comme dans la précédente, la composition révèle une science de contraste et de rapprochement scéniques qui rend merveilleusement les conditions morales et politiques du drame. Il serait superflu de parler de l'exactitude des costumes et des détails de la mise en scène; nous avons dit que M. Wauters est un érudit, et il le prouve sans affectation comme aussi sans hésitation ; car en sa qualité de peintre, il subordonne souvent à l'ampleur de la draperie, toujours si éloquente, les minuties qu'offriraient ou pourraient offrir des éléments ingrats du costume d'une époque. Il n'y a certes pas de procès à faire à un artiste, de ce qu'il sauve en pareille occasion les trivialités trop réelles, pour les racheter par les charmes de l'élégance et du goût.

Je n'ai peut-être pas suffisamment insisté sur l'importance qu'il y a, pour le peintre, de s'identifier avec l'architecture quand ses œuvres doivent décorer les emplacements vides. Il faut qu'il ait égard au style et aux valeurs des encadrements, qu'il s'impressionne de l'éclairage abondant ou restreint du milieu qu'il va occuper. Sous ce dernier rapport, la *tache*, c'est-à-dire la résultante lumineuse du coloris, doit se mesurer à l'intensité du jour accessible. Certes, c'est pour satisfaire à cette judicieuse observation que le second tableau a été conçu dans une gamme claire, aux nuances bleuâtres et violacées, d'une très-harmonieuse coloration. Aussi suffit-il de juger le tableau sur place pour en admettre la conception telle qu'elle a été enfantée par l'artiste.

Néanmoins nous avons entendu faire un reproche à M. Wauters. On a trouvé sa manière, autrefois si énergique et si franche, affaiblie et trop *peu poussée* dans ses sujets décoratifs.

N'est-ce pas le résultat d'une erreur ? Autre chose est de peindre *le tableau* proprement dit, autre chose de peindre une toile décorative. La simplicité dans l'allure du faire nous semble résulter du genre lui-même, des fortes dimensions qui lui sont habituelles, des conditions esthétiques qui font primer, sur toutes les autres qualités du peintre, la valeur de la tonalité ou de la tache, comme nous l'avons vu tantôt. Cette prétendue insuffisance de métier serait donc voulue et n'aurait pas lieu d'être reprochée à l'artiste.

D'ailleurs, si l'observation était fondée, comment expliquer que les œuvres postérieures qui figurent dans le contingent du rond-point de la rue de la Loi, et qui rentrent dans la catégorie des vrais *tableaux*, soient toutes d'une exécution plus ample, plus spontanée plus magistrale que jamais ; car il faut l'avouer, c'est là une impression bien arrêtée pour tout visiteur, au sortir de l'atelier-exposition ?

Notre conviction reste donc entière. C'est par respect pour les lois d'origine de chacun des genres qu'il a abordés en vrai connaisseur, c'est pour s'éloigner des incohérences de style, que l'artiste s'est décidé à transfigurer momentanément sa manière. En cela, il a fait preuve d'un haut jugement, d'un grand bon sens, et il serait désirable que la leçon profitât aux décorateurs contemporains et futurs.

Le salon de M. Wauters contient, nous l'avons dit, une douzaine

de portraits, faits, pour la plupart, dans ces quelques dernières années. Je ne connais rien de plus foncièrement artistique, de plus distingué, de plus spirituel, que cette collection de personnalités saisies sur le vif avec un brio, un habileté vraiment prodigieux.

M. Charles Blanc, parlant du genre portrait, a écrit dans la *Grammaire des arts du dessin* une page exquise dont l'éloquence doit avoir touché M. Wauters. Il dit :

“ Si les ouvrages de l'art doivent être mesurés au degré d'esprit „ que ces ouvrages demandent, la perfection du portrait est le „ dernier mot de la peinture. En effet, le modèle qui, en apparence, „ nous fait la loi, qui nous impose la singularité de ses traits, „ l'originalité de la coiffure, la coupe des habits, sa manière d'être „ habituelle de la tête aux pieds, le modèle, dis-je, laisse encore au „ peintre des libertés sans nombre. Ces traits profondément „ personnels, que profondément il faut accuser, il a cent moyens „ d'en modifier la physionomie, d'en corriger la laideur en choisis- „ sant la face, le profil, les trois-quarts, en baissant, relevant, ou „ retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les „ côtés insignifiants, et mette en évidence les aspects favorables, „ en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et „ ses mystères, le fond et ses prestiges.

„ S'attaquer à l'expression de la vie, et de la vie intelligente, „ est-il rien de plus difficile ! Et comment y parvenir ? Sera-ce „ par une imitation littérale ? Si une telle imitation suffisait, le „ meilleur peintre de portraits serait le photographe. Qui ne sait „ pourtant combien est trompeuse la vérité, prétendue infaillible, „ de l'image photographique ! Le peintre doué d'un esprit, peut „ évoquer l'esprit de son modèle ; mais comment une machine „ pourrait-elle évoquer une âme ? Mise en présence d'une figure „ humaine, la photographie, suivant la belle expression du sculp- „ teur Préault, ne nous donne que “ la suie de la flamme. „

C'est bien en effet l'esprit du modèle que sait évoquer M. Wauters, et c'est là pour nous ce qui distingue son genre d'interprétation. Avez-vous surpris déjà, dans un vrai salon, ce qu'on appelle une anecdote spirituellement contée ? Avez-vous remarqué combien d'attraits, combien de séductions résident dans le débit facile, bref, imagé du narrateur ? Mieux que la vraie intrigue de l'histoire, la manière de la raconter vous captive et vous charme,

car, en elle, résident l'attitude du fait, l'allure physionomique des acteurs et l'harmonie des circonstances, pour conduire au trait final. M. Wauters raconte ainsi ses portraits. Il a la banalité d'exposition en horreur. Pas une de ses élégantes qui eût osé POSER devant lui. Toutes les attitudes sont surprises avec cette personnification de manières et de tempérament qui devient une vérité typique, dans certaines castes sociales.

Le naturel de la vie, spécialisé dans un repos accidentel qui semble une habitude invétérée du modèle, fait que l'individualité ne pourrait être confondue avec une autre. Regardez le grand portrait de Madame S. — Examinez cette attitude un peu oblique, gracieusement rejetée en arrière contre le piano et naïvement soutenue par deux bras étendus qui cherchent instinctivement à se poser sur un appui plus ferme que les touches mobiles de l'instrument. C'est une trouvaille osée que peu de peintres se seraient senti le courage d'accepter ! Faut-il parler de la coulenr et dire la distinction avec laquelle les toilettes s'associent aux merveilleuses figures qui les portent ? Faut-il dire le goût, le pittoresque des détails, des ajustements,des accessoires ?

Nous y renonçons, fasciné que nous sommes par le charme essentiellement moderne, par l'esprit éminemment élevé qui distinguent la plupart de ses œuvres !

Nous avons suivi M. Wauters depuis 1868 jusqu'en 1880, c'est-à-dire à travers une carrière publique d'une douzaine d'années. Nous avons vu, à quelles régions élevées de l'art, ses aptitudes, secondées par l'étude et la méditation, avaient su le conduire. L'exposition universelle de Paris, en lui décernant la médaille d'Honneur pour la Belgique, a consacré sa réputation et son nom. L'exposition que nous venons d'examiner confirme la décision de ce tribunal Européen, fortifie les droits de l'artiste à la haute considération publique et grandit encore notre gloire nationale.

Liége, le 15 septembre 1880. CAMILLE RENARD.

